

Transfiguration et défiguration du corps souffrant

Les métamorphoses de l'idéal de santé physique dans les arts plastiques

Jean-Jacques Wunenburger

Volume 23, numéro 1, printemps 1996

Critères esthétiques et métamorphoses du beau

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027365ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/027365ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)

1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Wunenburger, J.-J. (1996). Transfiguration et défiguration du corps souffrant : les métamorphoses de l'idéal de santé physique dans les arts plastiques. *Philosophiques*, 23(1), 57–66. <https://doi.org/10.7202/027365ar>

Résumé de l'article

La représentation de la laideur et de la souffrance du corps humain ont fait l'objet d'une stylisation pour la rendre conforme à l'idéal classique du beau. L'art contemporain tente au contraire de transgresser cette idéalisation pour saisir le pathos même de la vie du corps. Mais en poussant ainsi à l'extrême cette expérience plastique, ne touche-t-on pas aux limites de la représentation artistique ?

TRANSFIGURATION ET DÉFIGURATION DU CORPS SOUFFRANT LES MÉTAMORPHOSES DE L'IDÉAL DE BEAUTÉ PHYSIQUE DANS LES ARTS PLASTIQUES

par

JEAN-JACQUES WUNENBURGER

RÉSUMÉ : La représentation de la laideur et de la souffrance du corps humain ont fait l'objet d'une stylisation pour la rendre conforme à l'idéal classique du beau. L'art contemporain tente au contraire de transgresser cette idéalisation pour saisir le pathos même de la vie du corps. Mais en poussant ainsi à l'extrême cette expérience plastique, ne touche-t-on pas aux limites de la représentation artistique ?

ABSTRACT : Representations of ugliness and sufferance of the human body have been subjected to stylization to comply with the classic ideal of beauty. Contemporary art tries, on the other hand, to break away from this ideal to capture the very pathos of the body's life. But are we not reaching to the limits of artistic representation by thus pushing to the extreme this art's experience ?

La représentation plastique du corps humain n'a cessé de servir, depuis l'Antiquité gréco-latine, de terrain d'élection des canons de la beauté artistique. Même lorsqu'il est affecté de laideur, atteint par les difformités naturelles ou soumis aux violences de la vie (blessure, maladie, agonie), l'artiste cherche encore à lui conférer une attitude, un aspect, une apparence qui font du spectacle du négatif une expérience visuelle source d'un plaisir. Bien plus, les déficiences du corps, congénitales ou passagères, permettent de saisir, mieux encore que les situations de beauté objective, comment l'artiste classique parvient à allier stylisation des formes et expression cathartique qui rendent le repoussant attrayant ou aimable. Si le corps peut donner à voir une beauté idéale incarnée, il fournit aussi l'occasion de transfigurer par la beauté artistique le mal physique et moral.

De manière significative le mal et la maladie du corps souffrant ont servi de thème majeur et massif dans les arts plastiques contemporains, à mesure d'ailleurs que beaucoup d'artistes ont renoncé, dans leurs théories et leurs pratiques, à en composer des représentations conformes aux canons académiques du beau. Au contraire, la représentation de la laideur ou de la souffrance physique devient l'occasion de mettre à nu l'artifice illusoire du beau, de transgresser cette forme idéale tenue pour représentation mensongère. Il n'importe plus, à un grand nombre de créateurs d'aujourd'hui, de sublimer la négativité du corps dans une sorte de forme

apolinienne, qui lui rendrait une grâce cachée et la recueillerait dans un espace cathartique supportable, voire source de délectation pour l'œil. Au contraire, la tâche de la peinture ou de la sculpture, de la photographie ou de la vidéo est de suspendre l'idéalisation plastique et de restituer un corps à vif, un pathos brut, jusqu'à l'horreur et au dégoût. L'abandon voire l'abolition de l'esthétique du beau, qui caractérise la plupart des tendances dominantes de l'art contemporain, n'atteint donc nulle part pareille intensité doctrinale et semblable extrémisme plastique que dans les représentations pathologiques ou tératologiques du corps.

On peut alors tenter de mieux cerner cette rupture spectaculaire dans l'histoire de la représentation du mal et de la maladie physique, pour y saisir, comme à travers une lunette grossissante, la métamorphose d'une plastique, la progressive éviction de l'idéalisation belle du laid, au profit d'une expérience artistique, soucieuse uniquement d'une vérité réaliste pouvant atteindre à l'insupportable ou à l'obscène. Au bout du compte, à travers certaines de ces expériences-limites où la négativité du corps est cultivée pour elle-même, avec une sorte de consentement ou de complaisance morbide, on peut se demander si ce projet de dépassement du beau par l'art peut encore donner lieu à une rencontre vraiment esthétique, si de telles œuvres où le corps est mis en charpies ne nous exposent pas à l'insoutenable, au déplaisir et donc, ne constituent pas un épuisement de l'art ? Les arts plastiques ou les arts corporels actuels, en tendant de capter et de projeter dans l'œuvre matérielle le *pathos* de la maladie et de la mort, ne conduisent-ils pas à outrepasser l'art même, à transgresser la représentation au profit d'une présentation vivante, d'une incarnation effective et donc, à dé-esthétiser le pathétique ? N'est-on pas, dès lors, renvoyé à une expérience originelle de la cruauté, du répulsif, qui plonge encore plus dans l'invivable du mal, au lieu d'en assurer une catharsis ? Qu'est-ce qui peut motiver, légitimer, justifier alors de tels passages à la limite ?

L'idéalisation du laid

Jusqu'à la rupture inaugurale de l'art contemporain, les déficits du corps, ses outrances comportementales ou les outrages qui lui sont imposés par la vie se voyaient représentés au moyen d'une stratégie de traduction qui prenait part aux canons esthétiques du beau. Parmi maintes procédures, deux semblent avoir connu une fécondité remarquable : l'une consistant à associer ou à asservir la représentation de la laideur ou de la souffrance à un sens surplombant, faisant ainsi des formes négatives du corps des signes d'une histoire mythologique ou d'un drame eschatologique. La beauté prend alors une apparence allégorique, gommant la charge repoussante du contenu par une intellectualisation symbolique. L'autre procédure consiste plutôt à soumettre les défigurations du corps à des codes de représentation médiate qui rendent les formes reconnaissables à l'esprit et perceptibles à l'œil, et qui permettent ainsi au spectateur de se distancier de toute violence pathétique. Dans les deux cas, le déplacement du corps dans la représentation artistique s'opère par et sous la forme de la beauté.

L'entrée dans la peinture européenne de la représentation du mal physique fut longtemps suspendue à une emblématisation morale et religieuse, qui assujettit l'esthétisation possible de la souffrance à l'emprise d'un sens tragique ou eschatologique. L'art antique et ses avatars classiques se définissent avant tout comme art de production du beau, à travers une transformation de l'immédiateté, de la spontanéité de la vie en une représentation idéalisée et stylisée des formes. La peinture ou la sculpture figurative reproduisent dans une matérialité visible des personnages, des scènes, des épisodes de récits mythiques, avec la variété de leurs malheurs et de leurs bonheurs. Mythologie grecque ou romaine, récits bibliques ou évangéliques, donnent ainsi l'occasion de développer des programmes artistiques où se succèdent les travaux et les jours, les plaisirs et les souffrances, les naissances et les morts. La représentation du mal physique et de la souffrance morale est cependant guidée par une double finalité, celle d'assurer la reconnaissance des situations narratives significatives et celle de produire chez le spectateur une émotion à la mesure de la charge pathétique du récit. Le supplice de Prométhée, la mortification de Job, la passion du Christ obligent à une composition pathétique qui condense le sens textuel de leurs malheurs.

Au Moyen-Âge, surtout, le regard sur le corps est inséparable d'une rhétorique qui entraîne une désubjectivation de son vécu singulier. L'art pré-moderne, s'il aspire à décrire le travail du négatif de la vie, dans la perspective du tragique grec ou du drame sotériologique chrétien, ne cherche pas à saisir le processus même de l'individuation du mal qui ronge et détruit le corps. La représentation de la souffrance porte avant tout sur des figures héroïques, comme celles de saint Sébastien, qui typifient des situations et des attitudes canoniques devant le mal, et se justifie donc comme une allégorisation du mal cosmologique ou ontologique. La peinture chrétienne de la souffrance est au service d'une fonction moins descriptive qu'apologétique ou édifiante. La passion du corps souffrant n'est alors qu'une exemplification d'une condition marquée par la violence et la mort. En ce sens, l'esthétique morbide va triompher dans la statuaire baroque de la *pieta* et de la *mater dolorosa*¹ et dans l'emblématisation symbolique de la mort dans les tableaux consacrés au *memento mori*. La stylisation artistique oscille alors entre les deux extrêmes du *pathos*, une vision de la douleur paroxystique, poussée à la beauté de l'extase (chez le Bernin, par exemple) et une peinture marquée d'intellectualisation, qui se concentre sur les symboles nocturnes de la mort. Il reste que cette douleur et cette mort sont livrées comme des spectacles qui provoquent l'émotion et non la répulsion, l'horreur mais jamais le dégoût, ou qui donnent à penser à travers l'idée qu'elles animent plus qu'à travers la singularité de leur vécu.

Dans une autre perspective, qui se développe surtout à partir du XVII^e siècle, le corps est recherché comme le lieu même de l'expérience de la vie, du plaisir et du déplaisir. La représentation du corps va permettre d'explorer une pathétique anthropocentrique,

1. Voir, par exemple, au XV^e siècle, la mise au tombeau de Bologne (Italie) ou celle de Monestiès, près d'Albi.

libérée de toute allégorisation. L'avènement de la rationalité philosophique cartésienne instaure, pour la première fois, une représentation objectivante du corps. Celui-ci n'est plus l'enveloppe matérielle d'une âme méta-empirique, matière transitoire où prennent place les accidents d'une condition mortelle, mais substance étendue, qui peut être décomposée en figures et en mouvements. Parallèlement à son exploration anatomique, le corps biologique se présente comme une machine produisant ou enregistrant des passions, dont on peut inventorier les formes expressives standardisées. L'art de la représentation des corps ne vise plus à composer des tableaux épurés mais à restituer des mécanismes de signes. C'est ainsi que la peinture se règle dorénavant sur des systèmes de représentation scientifique des mouvements de l'âme. Le Brun fixe, par exemple, dans sa *Conférence sur l'expression des passions*², l'architectonique des expressions physiques des états d'âme ; chacun d'eux se voit associé, par l'intermédiaire des actions des esprits animaux, à une certaine configuration des muscles, des traits, des plis et replis de la peau. À partir d'une expression apathique originelle, on peut ainsi déduire un alphabet des masques, par déformation réglée des traits³. Plaisir et souffrance relèvent dorénavant d'un code de représentation qui en garantit la véridicité, l'unité et donc, la reconnaissance univoque, sans bruit de fond. L'artiste compose ainsi scientifiquement l'image du corps et déroule la panoplie complète des expressions psychologiques par de simples variations des angles de son stylet ou de son pinceau. Le corps gagne ainsi en autonomie, mais entre aussi dans une logique sémiotique qui permet ou impose un nouveau réalisme des descriptions. La peinture ou le dessin a la prétention de saisir la réalité des corps expressifs mais se trouve simultanément subordonné à des codes de mise en scène où l'expression subjective est soumise à une objectivité raisonnée. La représentation devient mise en œuvre d'une signalétique universalisante, où le visuel devient code. La violence et l'anarchie spontanée de la vie corporelle sont contenues et uniformisées dans un langage expressif, fondement et garant d'une commune beauté des images.

Dans ces différentes démarches, le travail de l'artiste reste donc foncièrement animé par le souci de produire une représentation esthétique, source d'une jouissance visuelle, porteuse d'une charge émotionnelle où le plaisir l'emporte sur le déplaisir. Ce critère qui conditionne la représentation des désordres corporels est bien mis en exergue par l'esthétique du siècle des Lumières pour qui la peinture ne saurait, sans tomber dans la mauvaise rhétorique, saisir la spontanéité réelle du pathétique corporel. Dès l'Antiquité, déjà, l'art a le goût de peindre la douleur intense du corps ou la mort consommée. La statuaire, en particulier, va privilégier les convulsions physiques du supplice ou l'apparence apaisée du cadavre. Mais la morbidité doit obéir, avant tout, aux règles aristotéliennes de la catharsis, c'est-à-dire produire à la réception une distanciation qui rend possible précisément le regard esthétique. Il convient donc d'épargner au spectateur un spectacle insoutenable, repoussant, dont

2. Ch. Le Brun, *L'expression des passions*, Maisonneuve et Larose, 1994.

3. Voir Hubert Damisch, « L'alphabet des masques », dans *Nouvelle revue de psychanalyse*, Gallimard.

le dégoût annihilerait l'effet de beauté. Telle est déjà la prescription propre à la rhétorique langagière qui doit éviter, dans le jeu des passions, des effets excessifs qui annuleraient le plaisir de la réception. Si l'art doit tirer parti des affects sublimes des humains, il doit s'interdire d'en reproduire la violence immédiate. Comme le note déjà Longin, l'artiste manque son but lorsqu'il s'adonne au « parenthyrse, qui aboutit à un emballement des passions qui inhibe le plaisir : « À côté existe un troisième genre de défaut, dans le pathétique, que Théodore appelait le parenthyrse. C'est de la passion hors de propos et vide, là où il ne faut pas de passion ; ou de la passion sans mesure, là où il faut de la mesure⁴ ».

La question de la stylisation de la souffrance sera précisément réactivée au XVIII^e au sujet de la statuaire antique. La célèbre statue de Laocoon, étouffé par les serpents, dont le corps agressé exprime la grandeur d'âme, atteste combien la beauté implique une douleur surmontée. Pour Winckelmann : « de même que les profondeurs de la mer restent calmes en tout temps, si déchainée que soit la surface, de même l'expression dans les figures des Grecs révèle, même quand elles sont en proie aux passions les plus violentes, une âme grande et toujours égale à elle-même... Pour le Laocoon, la douleur représentée seule aurait été parenthyrse⁵. » De même Diderot notera : « Il ne faut pas prendre de la grimace pour de la passion ; c'est une chose à laquelle les peintres et les acteurs sont sujets à se méprendre. Pour en sentir la différence, je les renvoie au Laocoon antique, qui souffre et ne grimace pas⁶ ». Ainsi, dans l'esthétique classique, la représentation du corps souffrant ne doit pas abolir la figure divine du modèle, c'est-à-dire son aptitude à toujours maîtriser la souffrance et le désordre du corps. La difformité du mal reste contenue dans la grâce de la forme, qui est obtenue d'ailleurs davantage par une idéalisation que par une imitation : « La Figure sera sublime, non pas quand j'y remarquerai l'exactitude des proportions, mais quand j'y verrai tout au contraire un système de difformités bien liées et bien nécessaires⁷ ».

Ainsi, même lorsque les artistes portent leur regard sur les manquements à la beauté naturelle des corps, ils subordonnent toujours leur art à une stylisation et à une esthétisation qui garantissent le surgissement d'une œuvre, capable d'émouvoir et de plaire. Le corps, même défiguré par la violence ou la mort, entre par la représentation artistique dans une sphère nouvelle où la brutalité des affects cède le pas à une sensibilité, certes contrastée voire ambivalente, mais toujours maîtrisée et non convulsive.

La quête d'un corps à vie

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, l'art reste dominé par une représentation artistique du corps spectacularisé, traité comme signe d'une condition eschatologique ou d'une histoire sociale. Au comble

4. Longin, *Du sublime*, III, 5, Petite bibliothèque Rivages, 1991.

5. Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Paris, J. Chambon, 1991, p. 34 et 36.

6. Diderot, « Salon de 1763 », dans *Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Flammarion, 1967, p. 120.

7. Diderot, *Essais sur la peinture*, Hermann, 1984, p. 75.

du romantisme, l'Europe connaît cependant une fièvre pessimiste, qui prend la forme d'un syndrome décadentiste, alors que d'autres créateurs aspirent à créer un monde nouveau des formes. Sur cette ligne de crête, entre un déclin nostalgique (symbolisme) et un messianisme avant-gardiste (impressionnisme et expressionnisme), surgit une subjectivité en crise de référents et de normes. Ainsi s'ouvre une *épistémè* des pulsions de mort et de vie, une descente dans les profondeurs de l'inconscient, une aventure de la décréation des formes qui doit préparer un monde nouveau, enrichi des puissances refoulées, médié par les leçons de la souffrance extrême, amplifié par des sensations renouvelées. Le terrain est fécond pour un nouveau rapport artistique à la vie, au corps, à la maladie, à condition que le regard objectivant fasse place à l'émotion, à l'affect, au désir, qui seuls sont porteurs d'une vérité cachée du mal.

Dès la fin du siècle, Vienne se consacre à la représentation scientifique et artistique des désordres intérieurs, psychiques et physiques. L'art devient un terrain expérimental pour représenter à travers la pathologie individuelle la décomposition d'un monde, voire d'une civilisation, parvenue à la veille de la conflagration universelle, dont la Première Guerre mondiale sonnera l'heure. Le réalisme figuratif, comme celui de Schiele, ne peint plus des types de morbidité (l'alcoolique, le miséreux), mais recherche sur les corps mis à nu les cicatrices de leur mal de vivre, de leur désagrégation par la sexualité ou la mort. Chez Kokoschka, les dessins des années 1910 révèlent ainsi une « *pénétration sous la peau, une extirpation et une mise à nu bestiales de tout ce qui met en action les cellules nerveuses* »⁸. « *Prendre conscience de la chair, au lieu de la satiner dans l'ornement, telle est, autour de 1908, cette nouvelle position radicale qui n'avait pas encore d'étiquette et qui s'appellera peu après l' "expressionnisme"*. Le désir d'une connaissance sensuelle donne à l'artiste [...] le pouvoir d'entrer en jeu en blessant, démasquant, violentant et détruisant »⁹.

Pour d'autres, l'art ne peut plus se contenter de faire voir l'état des corps, déchus ou souffrants, sous peine de céder à un voyeurisme esthétique. Il appartient à la peinture d'exhiber un corps souffrant de l'intérieur, d'en faire entendre l'insupportable douleur. L'expressionnisme, le premier, ne conditionne plus la représentation au modèle mais à l'effet pathétique qu'elle doit provoquer sur le spectateur. Dès lors, la *mimésis* réaliste s'efface au profit d'une technique de défiguration, qui doit permettre de saisir plus intensément la vérité subjective du mal. Dissolution des formes, violence des couleurs ont pour seul objectif de traduire en affects sensibles la détresse intérieure du malade. Le malade l'emporte sur la maladie, le regard cède la place à la voix et au cri (Munch), la reproduction de l'apparence à une dénudation inattendue. Bacon reprendra plus tard cet objectif : « *Que peut-on faire sinon aller à quelque chose de beaucoup plus extrême et enregistrer le fait, non pas comme simple fait, mais à de nombreux niveaux, où l'on ouvre les domaines sensibles*

8. Paul Westheim, cité in W. Hoffman, « La mort dans la peinture autrichienne » in *Vienne, 1880-1938, L'Apocalypse joyeuse*, sous la dir. de J. Clair, Éd. Centre G. Pompidou, Paris, 1986, p. 89.

9. W. Hoffman, *op. cit.*, p. 90.

qui conduisent à une perception plus profonde de la réalité de l'image, où l'on essaie de faire une construction grâce à laquelle cette chose sera saisie crue et vive, puis laissée là, et "là voilà"¹⁰. » La visualisation n'expose plus un corps à regarder, même avec compassion, mais transporte dans le sensible la sensation brute, originelle, du mal. La peinture devient douleur colorante¹¹.

Sans doute, touche-t-on ici à l'accomplissement inattendu d'une culture artistique du corps souffrant, qui est chargée de symboliser, à travers la décomposition organique, le drame de l'existence vécue de sens. La maladie devient le résumé pathétique et non théorique, de la crise du nihilisme européen. Mais peut-on persévérer dans cette forme d'expression, peut-on même aller plus loin ? Et si l'on veut outrepasser cette morbidité, pour la radicaliser encore davantage, participe-t-on encore d'une logique de la représentation, engage-t-on encore une esthétique artistique ?

Le théâtre de la cruauté

L'art contemporain se définit comme une tentative de transgression de la logique de la représentation dans l'exacte mesure où il ne s'agit plus, avec l'œuvre non figurative, de représenter le monde, mais de saisir, sur un mode pré-catégorial, l'essence originaire des choses, la phénoménalité pure du monde. Comment, dans ce nouveau contexte, faire sortir la pathologie de sa supposée réification en tableau ?

L'informe et la coloration pure permettent d'abord de saisir le monde dans son émergence première, avant même qu'il ne soit subsumé sous des identités et des concepts, en ce moment où la séparation entre le sujet et l'objet n'a pas encore atteint sa stabilité et son tranchant¹². On peut dès lors espérer présenter, par l'informe et la couleur, non seulement le monde, mais un mode d'être du sujet. Car la pathologie n'est pas seulement une défiguration du corps, une désorganisation intérieure du sujet, que le non-figuratif pourrait traduire mieux que la représentation anatomique. Être malade, comme le soutient K. Goldstein¹³, c'est une réorganisation de son être au monde, un nouveau rapport aux choses, une manière de se rapporter à soi-même sur le mode du rétrécissement de la sphère vitale, de la

10. F. Bacon, *L'art de l'impossible*, Skira, 1976, I, p. 129.

11. Voir F. Bacon : « À un certain moment, j'ai espéré [...] faire un jour la peinture la meilleure du cri humain » (*L'art de l'impossible*, I, p. 74-75). Voir aussi les œuvres de Kirchner, Ensor, Cremonini ou Rebeyrolle, avec ses corps nus disloqués ou décomposés et éclairés par des lambeaux de lumière électrique, ou associés à des fils de grillage ; Velickovic et ses figures torturées « qui joignent aux dénudations épidermiques un dénuement spatial qui lui est cœxtensif et dont la continuité consiste dans l'identité désormais visible, de la matière composant la figure décapitée avec la béance meurtrière du lieu. Dans *La grande poursuite* (1984), le mur vers lequel se précipite désespérément l'individu n'est qu'une paroi infernale de sang, un rideau convulsif de matière incandescente analogue aux plaies du supplicié... Ces tuméfactions picturales et murales sont autant d'impulsions et de palpitations affectives, les rythmes heurtés de l'agonie » (J. L. Carrara, *Expression artistique et pathos*, mémoire inédit, Université de Bourgogne, 1992, p. 97).

12. Voir les analyses de M. Merleau-Ponty.

13. K. Goldstein, *La structure de l'organisme*, Paris, Gallimard, 1983.

perte, de l'amputation, de l'effondrement. Comment, dès lors, donner à voir cette aliénation existentielle de soi ?

La première voie consiste à abandonner la figuration du corps pour déposer sur les choses, dans leur matérialité, les processus morbides eux-mêmes. L'artiste ne décrit ni le corps malade ni le *pathos* de l'être malade, mais marque la matière, l'impressionne des mêmes indices que ceux qui strient ou déchirent l'intérieur de la corporéité. D'où le recours à la technique, dans la peinture, mais surtout dans la sculpture, des griffures, cicatrices, amputations, qui constituent comme la projection dans le monde extérieur des blessures ou mutilations des tissus, bref du travail du négatif au dedans de l'individu¹⁴. On peut aussi restituer ces mêmes effets par un amoncellement de substances ou d'objets résiduels : poupées-momies de Nedjar, par exemple, accumulées en charniers ou pendues, agressions de Louis Pons qui cloue ou crucifie sur ses tableaux des cadavres d'animaux desséchés ou des crânes humains avec des vieilles ficelles ou des débris de métal.

La seconde voie tend à faire du corps lui-même l'espace de production du mal. A. Artaud ouvre, de ce point de vue, un chemin saisissant vers la « chair » même de la corporéité. La représentation (théâtrale, d'abord) n'est plus un jeu avec des apparences mais doit se transformer en une expérience effective qui produit les affects qu'elle se contentait de re-présenter. L'art n'est plus mise en scène mais surgissement du corps dérégulé, du corps archaïque. Il ne s'agit plus dès lors de mettre en forme la souffrance mais de produire en soi l'énergie morbide du souffrir. L'autoportrait, par exemple, loin d'être esthétisation d'une apparence, se destine à une destruction de soi pour rejeter vers l'extérieur le travail de la mort dans l'intérieur du corps. Les dessins des *Cahiers* d'Artaud sont ainsi l'occasion de ratures, grattages, perforations violentes et furieuses : « *Les feuillets intitulés " Sort " (1937-1939), parce qu'ils étaient conçus comme des " Forces de Mort " ainsi que le nom l'indique, mêlent aux scansions et boucles colorées, des marques éparses de souillure et surtout des plaies causées par des brûlures de cigarette ou d'allumette*¹⁵ ». Dans les *Cahiers de Rodez*, l'Autoportrait de 1946 témoigne du fond de souffrance qui se recueille dans la violence des mutilations et des déjections. « *Artaud a pratiqué l'art de l'équarrissage et de la greffe, appliquant ainsi les préceptes dionysiaques qu'il partageait notamment avec Masson, tels que danser avant de peindre un tableau ou bien entrer par la déchirure. À n'en pas douter, les dessins et portraits d'Artaud forgent son visage " au gouffre insondable de la face ", composé de chairs carbonisées et piquées, de glossolalies graphiques, de fibres et d'ossements issus du creuset subjectile, en lui, à travers ou simplement sur lui*¹⁶ ». On assiste alors à une sorte d'anamorphose où l'intérieur est vu comme extérieur et inversement, comme si l'ordre du corps avait été soumis à une torsion horrible, à la manière de Rainer M. Rilke écrivant : « *J'étais terrifié de voir un*

14. Comme l'illustre l'œuvre de J. Beuys ou celle de Giacometti.

15. J. L. Carrara, *op. cit.*, p. 117.

16. *Op. cit.* p. 118.

*visage par l'intérieur, mais je redoutais bien davantage encore d'apercevoir la tête nue, écorchée, dépourvue de visage*¹⁷. »

Dans toutes ces perspectives, il s'agit de faire apparaître dans l'espace modifié par le peintre cette chair dénudée de la maladie, de la souffrance, qu'Artaud nomme le « subjectile », « *Scène à la fois muette et convulsive où le silence et le cri coïncident pour nous transporter au paroxysme du pathos. Le pouvoir hautement subversif du subjectile, qui transpirait au travers des "meurtrissures de peau humaine" peintes par Le Greco, Goya ou Grünewald, annonçaient confusément l'avènement de transgressions ultimes où jaillissements de peinture incandescente et lames de rasoir ouvrent sur le corps même de l'homme une voie métaphysique abyssale*¹⁸. »

Pour atteindre, dès lors, ce lieu intime et ultime de surgissement du souffrir pur, ne faut-il pas se transformer soi-même en tableau et faire du monde réel extérieur la toile sur laquelle on projette des traces du mal ? Ainsi se développent, dans les années 1960, divers mouvements (happening, etc.), où l'artiste soumet son corps à la violence extrême, capture tous les affects destructeurs pour les vivre jusqu'à la révulsion¹⁹. Ainsi l'actionnisme viennois (1960-1971) met en scène des pratiques rituelles sauvages, fondées sur des actions sur le corps (maculage, ficelage, déjection) ou des comportements sadiques, parfois à la limite du viol²⁰. Dans ces transgressions expérimentales, le corps est alors réellement mis en « charpie », mis en lambeaux, à la manière du dépeçage des animaux de boucherie, qui ont tant marqué F. Bacon : « *J'ai toujours été très touché par les images relatives aux abattoirs et à la viande, et pour moi elles sont liées étroitement à tout ce qu'est la Crucifixion. Eh bien, c'est sûr, nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance. Si je vais chez un boucher, je trouve toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l'animal*²¹. »

Mais n'atteint-on pas ici aux limites extrêmes où le vécu pulsionnel, animal, met fin à l'art, où l'intensité des affects subis par les acteurs-spectateurs érousse ou fait disparaître la dimension esthétique ? En ce point d'agression des sens, de bouleversement des images, le sujet risque alors d'osciller entre la répugnance sidérante et la complaisance dégradante. Expérience limite de la mort du sujet, livré aux chocs pulsionnels.

On peut se demander alors si l'histoire des rapports entre l'art et la mort corporelle n'atteint pas aujourd'hui un point-limite, qui fait du corps malade ou souffrant une occasion d'expériences pathétiques, mais qui échappent progressivement au domaine de l'art parce

17. R. M. Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, Seuil, Points, 1980, p. 25.

18. J. L. Carrara, *op. cit.* p. 63.

19. Voir J. Brun, *Le retour de Dionysos*, 2^e édition, Les Bergers et les mages, 1973.

20. Voir par exemple, l'action de O. Mühl à la Fête du naturalisme psychophysique de 1963, intitulée *Dégradation d'une Vénus* ; ou celle de Nitsch, dont les tableaux sont insérés dans un cérémonial où les corps nus des acteurs sont aspergés d'entrailles d'animaux ; ou de Gunter Brus, qui se met en scène dans ses toiles, en se roulant dans la peinture, en s'imposant des supplices (lames de rasoir, épingles etc). Voir, *Wiener Aktionismus*, Klagenfurt, Ritter Verlag, 1988-1989.

21. F. Bacon, *L'art de l'impossible*, I, p. 55 et 92.

qu'elles n'autorisent plus de relation proprement esthétique. Car, en dernier ressort, la question est bien de savoir à quelle fin on peut représenter le laid, le morbide, la cruauté de la vie²². Quel type de plaisir l'œil peut-il en tirer ? Comment différencier le plaisir thanatologique, symétrique du plaisir libidinal, d'un plaisir esthétique procuré par l'art ? Dans quelle mesure l'expérience esthétique ne glisse-t-elle pas vers un assouvissement d'une pulsion scopique, une jouissance perverse, qui se nourrissent du malheur d'autrui ? Et l'art doit-il être l'auxiliaire de la pulsion de la mort ou devenir, à l'inverse, le relais privilégié des expériences d'empathie avec autrui ?

Et si l'on tient vraiment pour assuré et irréversible que l'homme moderne est condamné à rencontrer son corps sur le mode de la blessure, de la meurtrissure, de l'angoisse, en faisant de toute monstratation une épreuve existentielle qui le fait vaciller dans son sens même, peut-on vraiment encore confier cette vocation à la seule voie plastique ? Ne faudrait-il pas, dès lors, pour sauver une voie proprement esthétique, abandonner précisément la voie plastique et redonner au verbe seul le pouvoir analogique de représentation ? Ce qui serait faire retour à la position de Lessing contre Winckelmann lorsqu'il soutient que « *dans l'éloquence et la poésie, il y a un pathos qui peut être porté aussi loin que possible sans devenir parenthyrse, et le pathos porté au plus haut degré et sans motif constitue le seul parenthyrse. Mais en peinture, le pathos poussé au plus haut degré serait toujours parenthyrse, quelle que soit la justification qu'il puisse trouver dans les circonstances où est placé le personnage*²³. » La littérature serait peut-être alors le moyen privilégié de sauvegarder l'esthétisation du morbide et de faire de la représentation de la maladie une forme d'exorcisme de la mort. Ce qui voudrait dire que les mots, mieux que d'autres signes, peuvent nous faire échapper à la panique du pathos et créer les conditions d'une catharsis qui aide à vivre avec le mal. Face au pathos du corps, le verbe ne serait-il pas ainsi l'ultime refuge où peut encore se maintenir une présence du beau ?

*Centre G. Bachelard de recherches sur l'imaginaire et la rationalité
Université de Bourgogne*

22. Sur cette question, voir M. Gagnebin, *Fascination de la laideur*, L'Âge d'Homme, 1978.

23. Lessing, *Laocoön*, XXIX, Hermann, 1990, p. 188. Une position proche de celle de Schopenhauer dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, III, paragraphes 43 et 46.